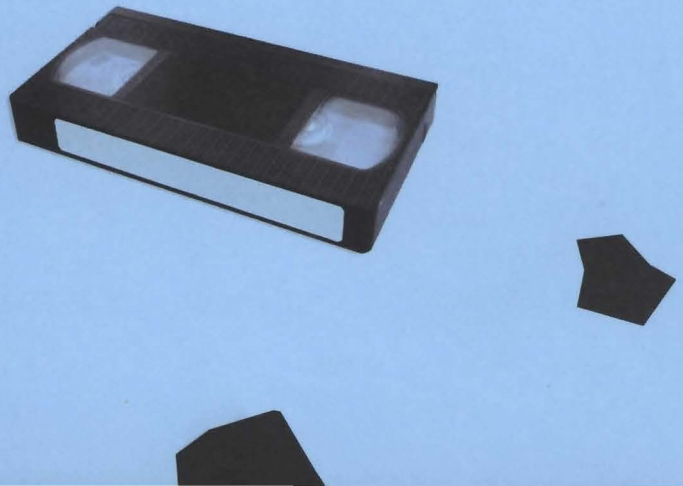
Teatr Powszechny
im. Zygmunta Hübnera

Michał Siegoczyński

Casablanca



Casablanca

Spektakl inspirowany filmem
Michaela Curtiza „Casablanca"

scenariusz i reżyseria: Michał Siegoczyński
scenografia: Karolina Sulich
światło: Jacqueline Sobiszewski
projekcje: Kacper Czubak
muzyka i opracowanie muzyczne:
Natalia Fiedorczuk, Adam Byczkowski
ruch sceniczny: Aleksandra Lemm
konsultacja dramaturgiczna: Radosław Paczocha
asystent reżysera: Piotr Ligienza
inspicjent: Józef Marek Gorzkowski

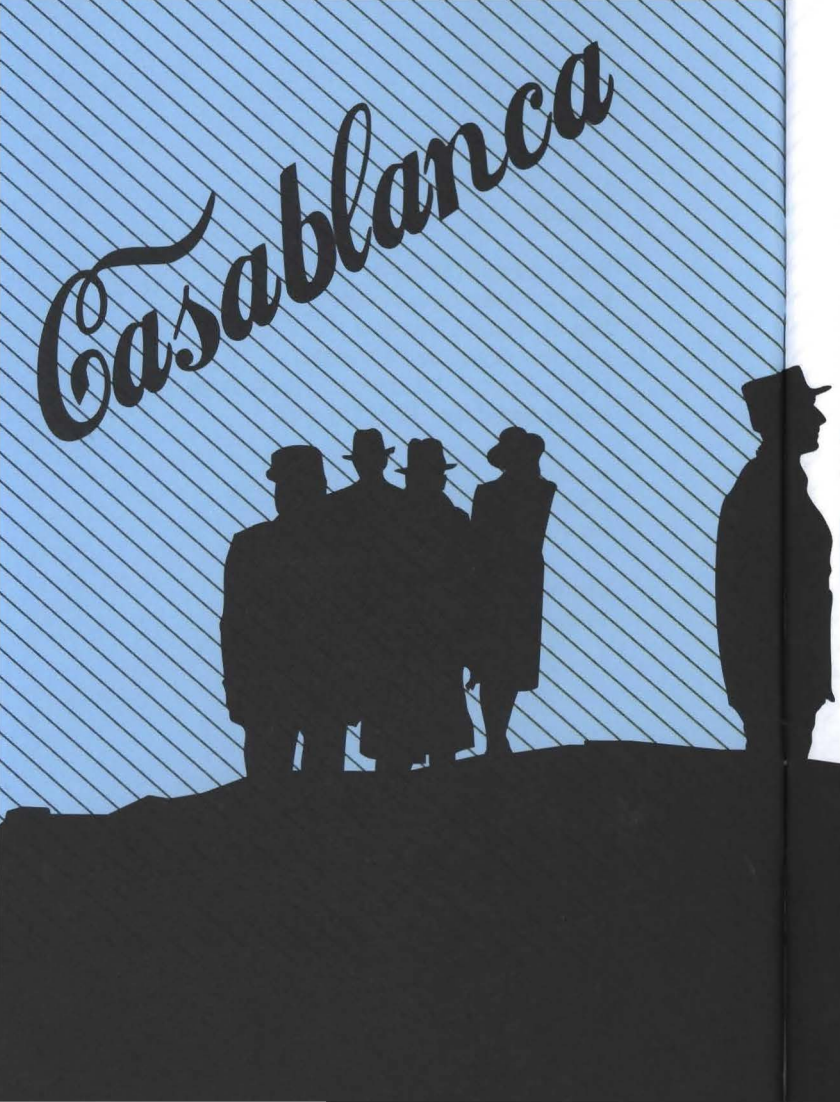
obsada

Ilsa I - Eliza Borowska
Ilsa II - Aleksandra Bożek
Ilsa III - Karina Seweryn
Laszlo - Grzegorz Falkowski
Rick - Krzysztof Franieczek (gościnnie)
Major Strasser - Piotr Ligienza

muzycy
Natalia Fiedorczuk
Adam Byczkowski

premiera 6 maja 2011
scena 200

Casablanca



Casablanca – film Michaela Curtiza z 1942 roku wyprodukowany przez Warner Bros Pictures. Fabułę oparto na sztuce teatralnej *Everybody Comes to Rick's*, zmieniono w niej jednak szereg szczegółów akcji. Film kręcony był w całości w Los Angeles przy licznych zmianach w ekipie twórczej, ograniczeniach budżetowych i problemach z cenzurą. Początkowo zakwalifikowano *Casablance* jako film klasy B, jednak już w 1943 roku przyznano jej trzy statuetki Oscara. Obecnie – między innymi dzięki słynnym rolom Humphreya Bogarta i Ingrid Bergman – uważana jest za obraz kultowy; jej scenariusz znalazł się na pierwszym miejscu w rankingu 101 najlepszych scenariuszy w historii kina przygotowanym przez Stowarzyszenie Amerykańskich Scenarzystów. Na wielu amerykańskich uniwersytetach *Casablanca* jest tradycyjnie pokazywana w tygodniu egzaminów końcowych.

Casablanca Casablanca

Kiedy zdarza mi się lecieć w otchłań, znaczy to, że nigdzie już nie ma dla mnie miejsca, nawet w śmierci. Obrazu tego innego - obrazu, do którego lgnąłem, którym żyłem - - już nie ma; raz jakaś katastrofa (błaha) zdaje się na zawsze odsuwać ten obraz ode mnie, innym razem nadmierne szczęście mnie do niego doprowadza; rozdzielony czy też wtopiony, nie jestem nigdzie pozbierany; naprzeciw nie ma ani mnie, ani ciebie, ani śmierci, nic, do czego można by mówić. [...]

Roland Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego, s. 50* *

Casablanca Casablanca

[...] Kiedy [...] na uniwersytetach amerykańskich wyświetla się *Casablance*, dwudziestolatkowie reagują na każdą kanoniczną scenę i kwestię („proszę zatrzymać podejrzanych. Tych, co zwykle" albo „czy to działa, czy bicie mego serca?") owacjami, które rozbrzmiewają na ogół w trakcie imprez uczęszczanych przez młodzież. Na czym więc polega urok tego filmu? Pytanie takie jest jak najbardziej uzasadnione, ponieważ z estetycznego punktu widzenia (czyli z punktu widzenia wymagającej krytyki) film wydaje się bardzo słaby. To komiks, melodramat, w którym psychologiczne prawdopodobieństwo jest nader umiarkowane, niespodzianki zaś następują po sobie bez żadnej wyraźnej przyczyny. Wiemy również, dlaczego tak się dzieje. Pomysł filmu krystalizował się w trakcie jego kręcenia i aż do ostatniej chwili reżyser i scenarzysta nie wiedzieli, czy Ilse ma wyjechać z Victorem, czy z Rickiem. A zatem to, co wydaje się przemyślanym rozwiązaniem i wywołuje aplauz z powodu zaskakującego cynizmu, stanowi w istocie efekt decyzji podjętych z rozpaczy. Jak więc z tej serii nierozważnych posunięć mógł powstać film, który dziś jeszcze, oglądany po raz drugi, trzeci, czwarty, wywołuje aplauz na skutek brawurowych scen przypominanych sobie z przyjemnością lub zachwyt na skutek jakiegoś nieoczekiwanego odkrycia? Występują w nim wspaniałe gwiazdy.
Ale to by nie wystarczyło. [...]
Zmuszeni do wymyślania intrygi ad hoc, autorzy wykorzystali wszystko, co się dało. W tym celu sięgnęli do repertuaru chwytów już znanych i uznanych. Kiedy wybór tego, co znane i nieznane, jest ograniczony, mamy do czynienia z filmem wtórnym, seryjnym lub wręcz kiczowatym. Ale kiedy zostaje wykorzystane wszystko, powstaje architektura typu Sagrada Familia Gaudiego. Ogarnia nas zawrót głowy, obcujemy niemal z czymś genialnym.

Umberto Eco, *Casablanca* **

Dwa rodzaje rozpaczy: rozpacz łagodna, czynne pogodzenie się z losem („Kocham cię tak, jak się kocha, w rozpaczy") i rozpacz gwałtowna: któregoś dnia, na skutek nie wiem już jakiego zdarzenia, zamykam się w pokoju i wybucham płaczem: unosi mnie potężna fala i dusi ból; całe moje ciało skręca się i sztywnieje: widzę w zimnym i ostrym błysku zniszczenie, na które jestem skazany. Żadnego związku z podstępnym i w gruncie rzeczy ucywilizowanym przygnębieniem w trudnych miłościach; żadnego związku z odrętwieniem podmiotu porzuconego: nic nie przeszywa mnie lękiem.
To jest wyraźne jak katastrofa: „Jestem skończony!".

Roland Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego, s. 96* *

Zapomnijmy teraz, jak film powstał i zastanówmy się, co takiego nam pokazuje. Rozpoczyna się w miejscu, które samo przez się jest już magiczne, w Maroku, egzotykę zaś sugeruje arabska melodia przechodząca w Marsyliankę. Kiedy wchodzimy do lokalu Ricka, słyszymy Gershwina. Afryka, Francja, Stany Zjednoczone. W tym momencie zawiązuje się intryga eksploatująca Odwieczne Archetypy, sytuacje składające się na historie opowiadane w każdej epoce.
Na ogół udana intryga wymaga tylko jednej sytuacji archetypowej. [...] Może to być np. Nieszczęśliwa Miłość. Albo Ucieczka. *Casablanca* na tym nie poprzestaje: wykorzystuje je wszystkie. Miasto jest przedsionkiem do ziemi Obiecanej [...]. Przedtem jednak trzeba poddać się próbie, Oczekiwaniu („Czekają, czekają, czekają", mówi na początku głos spoza kadru). Żeby przejść z przedsionka do ziemi obiecanej, potrzebny jest Magiczny Klucz: wiza. Zdobycie owego klucza rozpala namiętności. Zdaje się prowadzić do niego Pieniądz (pojawiający się wielokrotnie, na ogół pod postacią Śmiertelnej Gry albo ruletki). Na koniec jednak okaże się, że Klucz może być tylko Darem (wizy, ale i Pożądania, którego wyrzeka się Rick). Film jest również karuzelą Pożądań, z których dwa tylko zostaną zaspokojone: Victora Laszlo, bohatera bez zmazy, i dwojga bułgarskich nowożeńców. Wszyscy ci, których namiętności są nieczyste, ponoszą klęskę.

Umberto Eco, *Casablanca* **

Jestem „kłębkiem wrażliwej substancji". Nie mam skóry (chyba, że dla pieszczot). Parodiując Sokratesa z Fajdrosa, należałoby mówić Obdarty Ze Skóry, a nie Upierzony, kiedy mowa o miłości.

Roland Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego, s. 147* *

Casablanca

A zatem triumfuje Czystość, kolejny archetyp. Kto nie jest czysty, ten nie wejdzie do Ziemi Obiecanej i musi zniknąć wcześniej. Może dostąpić jednak Czystości poprzez Ofiarę: oto i Odkupienie. Odradzają się Rick oraz kapitan francuskiej policji. Spostrzegamy, że w gruncie rzeczy Ziemie Obiecane są dwie: jedną jest Ameryka, chociaż dla wielu to złudny cel, drugą Ruch Oporu, czyli święta Wojna. Victor z niej powraca, Rick i kapitan policji wkrótce na nią wyruszą, dołączą do de Gaulle'a. Jeśli powracający symbol samolotu zdaje się od czasu do czasu sugerować ucieczkę do Ameryki, to pojawiający się tylko raz jeden Krzyż Lotaryński zapowiada symboliczny gest kapitana, który w końcowej scenie filmu wyrzuca butelkę wody Vichy (w tym samym momencie samolot startuje). Z drugiej strony, mit Ofiary obecny jest nieustannie: ofiara Ilse, która porzuca w Paryżu ukochanego mężczyznę, żeby powrócić do rannego bohatera, ofiara młodej mężatki bułgarskiej, gotowej oddać się, żeby pomóc mężowi, ofiara Victora skłonnego zgodzić się na związek z Ilse i Ricka, aby tylko Ilse była bezpieczna.

Umberto Eco, *Casablanca* **

Dochodzimy do takiego oto paradoksu: w tej trójkowej relacji to osoba kochana jest niemal zbędna. Czuje się to po pewnym szczególnym zakłopotaniu. Kiedy sam obiekt miłości uskarża się na mego rywala, deprecjonuje go, nie wiem, jak odpowiedzieć na tę skargę: z jednej strony „szlachetnie" jest nie korzystać z wyznania, które mi służy — które zdaje się „wzmacniać" moją pozycję; z drugiej strony jestem ostrożny: wiem, że znajduję się w tym samym punkcie co mój konkurent i że jeśli odłożyć na bok wszelką psychologię i wartościowania, nic nie przeszkodzi w tym, bym ja także stał się któregoś dnia obiektem deprecjacji. Niekiedy to ja wychwalam nawet rywala (aby być „liberalny"?), przeciw czemu osoba kochana w dziwny sposób (aby mi schlebić?) protestuje.

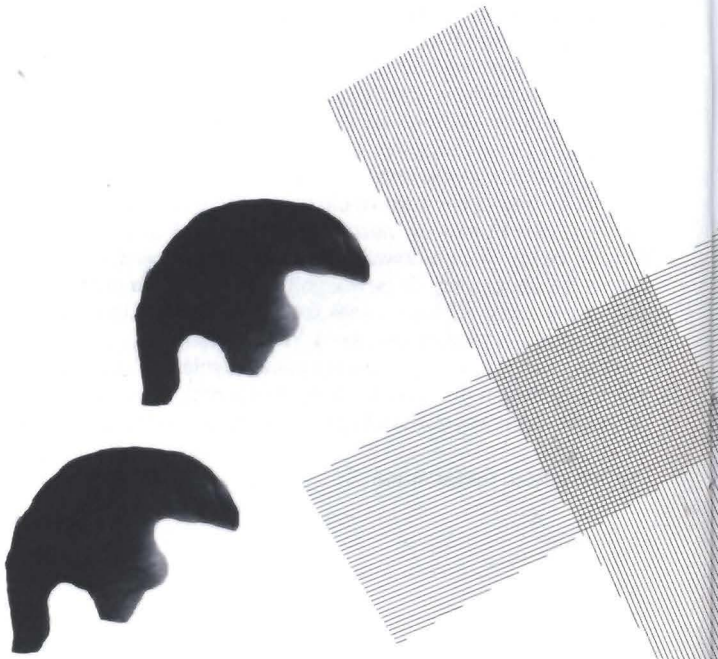
Roland Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego, s. 116* *

W tej orgii archetypów ofiarnych [...] pojawia się również temat Nieszczęśliwej Miłości. Nieszczęśliwej w przypadku Ricka, który kocha Ilse i nie może z nią być, nieszczęśliwej w przypadku Ilse, która kocha Ricka i nie może z nim wyjechać, nieszczęśliwej wreszcie w przypadku Victora, który pojmuje, że tak naprawdę to nie udało mu się zatrzymać przy sobie Ilse. Gra nieszczęśliwych miłości powoduje rozmaite zawiłe kombinacje: na początku nieszczęśliwy jest Rick, który nie rozumie, dlaczego Ilse go zostawiła, potem nieszczęśliwy jest Victor, który nie rozumie, dlaczego Ilse pociąga Rick, i wreszcie nieszczęśliwa jest Ilse, która nie rozumie, dlaczego Rick każe jej wyjechać z mężem.
Te trzy nieszczęśliwe (albo Niemożliwe) miłości układają się w trójkąt. Ale w archetypowym trójkącie jest zawsze Zdradzany Mąż i Triumfujący Kochanek. Tu natomiast obaj mężczyźni zostają zdradzeni i ponoszą klęskę, ale w porażce tej (i poza nią) dochodzi do głosu dodatkowy element, tak subtelny, że pozostaje nieuświadomiony. Pojawia się mianowicie podejrzenie (bardzo wysublimowane) Miłości Pomiędzy Mężczyznami [...]. Rick podziwia bowiem Victora, Victor ulega ambiwalentnej fascynacji Rickiem i wydaje się niemal, że począwszy od pewnego momentu, toczą oni pojedynek o to, kto jest zdolny do większej liczby ofiar, po to tylko, żeby się przypodobać sobie nawzajem. W każdym razie, podobnie jak w *Wyznaniach* Rousseau, kobieta pełni jedynie rolę pośrednika między dwoma mężczyznami. Kobieta nie może być nosicielką wartości pozytywnych, rola ta przypada tylko mężczyznom. [...]

Umberto Eco, *Casablanca* **

Zazdrość jest równaniem z trzema zmiennymi (nierozstrzygalnymi): zawsze jest się zazdrosnym o dwie osoby naraz: jestem zazdrosny o tego, kogo kocham, i tego, kto go kocha. Odiosamato (tak się powiada po włosku na „rywala") jest także przeze mnie kochany: interesuje mnie on, intryguje, wzywa mnie [...].

Roland Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego, s. 116* *



Obok tych odwiecznych mitów odnajdujemy mity historyczne, czyli zręcznie wykorzystane mity kina. Bogart uosabia [...]: Tajemniczego Awanturnika, cynicznego, a zarazem szlachetnego; [...] Ingrid Bergman jest Zagadkową Kobietą, czyli *Kobietą Fatalną*. Poza tym mamy jeszcze: Kochanie, Posłuchaj Naszej Piosenki, Ostatni Dzień w Paryżu, Amerykę, Afrykę, Lizbonę jako Wolny Port, Punkt Graniczny, czyli Ostatni Fort na skraju Pustyni. Jest też Legia Cudzoziemska (każda postać ma tu inną przeszłość i narodowość) i wreszcie Grand Hotel (tych, co Przyjeżdżają i Odjeżdżają). Lokal Ricka to magiczne miejsce, gdzie wszystko może się zdarzyć (i rzeczywiście się zdarza): miłość, śmierć, pościgi, szpiegostwo, gry hazardowe, uwiedzenia, muzyka, patriotyzm (teatralne źródła intrygi i ubóstwo środków doprowadziły do niezwykłej kondensacji zdarzeń w jednym miejscu). [...] Ale właśnie dlatego, że mamy do czynienia z wszystkimi archetypami naraz, właśnie dlatego, że *Casablanca* jest cytatem z tysiąca innych filmów i każdemu aktorowi przypada wielokrotnie już odgrywana rola, widz znajduje się w kręgu oddziaływania intertekstualności. *Casablanca* niesie z sobą, niczym ślad zapachu perfum, inne sytuacje, które widz kojarzy nieświadomie z filmami powstałymi później, takimi jak *Mieć i nie mieć*, gdzie Bogart gra hemingwayowskiego bohatera. Bogart jednakże i tak skupiał już w sobie cechy hemingwayowskie z tego prostego powodu, że – jak się dowiadujemy – Rick walczył w Hiszpanii [...]. *Casablanca* nie jest zatem filmem, ale wieloma filmami, filmową antologią. Nakręcona niemal przypadkiem, powstała najprawdopodobniej bez udziału autorów i aktorów, jeśli nie wbrew ich intencjom, to przynajmniej niezależnie od ich woli. I dlatego przetrwała na przekór estetyce i teorii filmu. [...]

Umberto Eco, *Casablanca* **

Zakochany w śmierci? To powiedzieć w połowie za dużo; half in love with easeful death (Keats): śmierć wyzwolona z umierania. Tak wówczas fantazjuję: łagodny krwotok, który nie wypływa z żadnego punktu mego ciała, wycieńczenie niemal natychmiastowe, wyliczone tak, bym miał jeszcze przed zniknięciem chwilę wolną od cierpienia. Przycupnąłem ukradkiem w podrobionej myśli o śmierci (...): o śmierci myślę na boku: myślę o niej wedle logiki nie do pomyślenia, odrywam się od fatalnej pary, która łączy śmierć i życie, przeciwstawiając je sobie.

Roland Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego, s. 51* *

Skłonni więc jesteśmy zgodzić się na fakt, że postacie zmieniają w jednej chwili nastrój, zasady, moralność, psychikę, że konspiratorzy kaszlą, aby dać znak, iż zbliża się szpieg, że wesołe panienki płaczą na dźwięk Marsylianki. Kiedy wykorzystuje się bezwstydnie wszelkie archetypy, można osiągnąć homerycką głębię.
Dwa stereotypy śmieszą. Setka może nas tylko wzruszyć. Przeczuwamy niejasno, że porozumiewają się one między sobą i cieszą z ponownego spotkania. Kiedy najwyższe cierpienie zbiega się z rozkoszą, a największa perwersja przemienia się niemal w mistyczną energię, szczyt banalności pozwala podejrzewać, że mamy do czynienia z czymś wzniosłym. Coś przemówiło zamiast reżysera. Zjawisko zasługuje przynajmniej na oddanie mu czci.

Umberto Eco, *Casablanca* **

Katastrofa miłosna bliska jest być może temu, co w polu psychotycznym nazwano sytuacją graniczną, a zatem „sytuacją przeżywaną przez podmiot jako przynoszącą nieodwołalnie jego zniszczenie"; określenie wywodzi się z tego, co zdarzało się w Dachau. Czy nie jest nieprzyzwoitością porównywać sytuację podmiotu cierpiącego z powodu miłości z sytuacją więźnia obozu w Dachau? Czy jedna z najbardziej niewyobrażalnych w dziejach niegodziwości może powrócić w błahym, dziecinnym, wymyślonym, niejasnym zdarzeniu, które przytrafia się podmiotowi w komfortowym położeniu i które jest jedynie łupem jego Wyobraźni? Obie te sytuacje mają jednak coś wspólnego: są paniczne dosłownie: są sytuacjami bezwzględnymi, bezpowrotnymi: przerzuciłem siebie w innego z taką siłą, że kiedy mi go brakuje, nie mogę się pozbierać, sam siebie odzyskać: jestem zgubiony, na zawsze.

Roland Barthes ***Fragmenty dyskursu miłosnego, s. 96*** *

Casablanca

[...] Ponura wojna na skalę masową, równie małoduszna, jak bezwzględna w swych wymaganiach, żąda od jednostki najcięższych wyrzeczeń, nic jej w zamian nie ofiarowując. Pochłania jednostkę, nie użyczając jej żadnej nagrody. Wydaje się, że wojna sprowadza się coraz bardziej do zwykłej bezlitosnej bijatyki, do licytowania się w kłamstwie i dzikości. A przecież w takiej właśnie chwili wojna spotyka się z największym entuzjazmem – zaczyna uchodzić za najwyższe dobrodziejstwo, za samą zasadę świata. Nigdy jeszcze nie cieszyła się takim prestiżem, nigdy nie budziła tak lirycznych uczuć i religijnej wprost żarliwości. Siła atrakcyjna rośnie w miarę wyrzeczeń, jakie wojna narzuca, oraz ohydy, która się z nią łączy. Nie ma się czemu dziwić; z wojną jest jak z namiętnościami. Wydają się one tym autentyczniejsze, wznioślejsze i niejako idealniejsze, im są gwałtowniejsze i bardziej nieodparte. Podobnie, gdy wojna przebiera wszelką miarę, mobilizuje wszystkie siły danego ludu, trwoni nieprzytomnie zasoby narodowe, gwałci wszelkie zasady i wszelkie prawa, traci wszelką ludzką skalę i ludzkie cechy — wówczas dopiero występuje w swej najjaśniejszej glorii; miażdżąc całe pokolenia pod zwałami ruin, jaśniejąc ponurym blaskiem straszliwej pożogi, jawi się jako przerażający paroksyzm zbiorowego bytowania. Nic nie jest w stanie pozbawić jej ponurej chwały, łączącej się z faktem, że jest ona jedynym zjawiskiem w życiu współczesnych społeczeństw, które odciąga jednostki od ich osobistych trosk, by przenieść je nagle w inny świat, w którym nie należąc już do siebie samych, znajdują żałobę, boleść i śmierć. Im większy zachodzi kontrast między łagodnością pokoju a straszliwą gwałtownością wojny, tym większa szansa, że zafascynuje ona chór fanatyków i na tyle zastraszy innych, by opuszczając bezradnie ręce przyznali jej jakąś fatalną, obezwładniającą moc. Dlatego właśnie jakiś ekstatyczny kult wojny zbiega się w czasie z momentem, gdy osiąga ona największe nasilenie grozy.

Roger Caillois ***Żywioł i ład, s. 176*** ***

Casablanca

Język (słownik) od dawna założył równoważność miłości i wojny: w obu wypadkach chodzi o podbój, porwanie, schwytanie itd. Za każdym razem, gdy podmiot się zakochuje, przywraca on czas archaiczny, kiedy to mężczyźni musieli porywać kobiety [...]: każdy zakochany, który się zakochuje od pierwszego wejrzenia, ma coś z Sabinki (czy z którejkolwiek ze słynnych Porwanych).

Roland Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego, s. 263* *

Dawniej żartowano sobie na temat wojny, uważano ją za zajęcie stosowne dla ludzi z najlepszego towarzystwa bądź też przeklinano spowodowane przez nią niedole, cierpienia i zniszczenia. Ale zachłyśnięto się nią na dobre wówczas dopiero, gdy wyzwoliwszy się z wszelkich granic i nie szczędząc już niczego ani nikogo — objawiła się jako swego rodzaju kataklizm nie do pojęcia, nie do zniesienia, trwający całe lata i sięgający krańców cywilizowanego świata. Skala zjawiska, miejsce, jakie zagarnia ono sobie w przestrzeni i w czasie, wyjątkowe wręcz nasilenie, brutalny charakter wojny, która odrzuciwszy koronki i dworski ceremoniał objawiła swe prawdziwe oblicze czystego gwałtu — wszystko to przemawia do ludzi zdjętych trwogą i przeświadczonych, iż wojna otwiera im bramy piekła, które mimo wszystko jest prawdziwsze i potężniejsze niż mdłe życie w czasie pokoju. Ludzie widzą wówczas w wojnie groźny przejaw mocy, z której wszystko się poczyna, a która tu objawia im swą prawdziwą twarz. Wojna jest tyleż apoteozą, co chrztem i wyświęceniem na kapłana. Na szczątkach świata zgnilizny i pozorów, świata zarazem słabego, nijakiego i fałszywego — – obwieszcza ona i wysławia na podobieństwo wielkich żywiołowych kataklizmów święty triumf śmierci, która niejednokrotnie już w dziejach bez reszty opanowywała ludzką wyobraźnię.

Roger Caillois *Żywioł i ład, s. 177* **

Istnieją dwie afirmacje miłości. Kiedy zakochany spotyka innego, jest to najpierw afirmacja bezpośrednia (psychologicznie: olśnienie, zachwyt, uniesienia, szalona projekcja spełnionej przyszłości: zżera mnie pragnienie, pęd do szczęścia): wszystkiemu mówię tak (oślepiając siebie).
Następnie otwiera się długi tunel: moim pierwszym tak targają wątpliwości, miłosnej wartości nieustannie zagraża deprecjacja: jest to chwila namiętności smutnej, wzrostu resentymentu i własnej ofiary. Z tego tunelu mogę jednakże się wydostać; mogę „się przełamać", niczego nie przekreślając; mogę znowu afirmować to, co afirmowałem po raz pierwszy, afirmować nie powtarzając, gdyż teraz tym, co afirmuję, jest afirmacja, a nie jej przypadkowość: afirmuję pierwsze spotkanie w jego różnicy, chcę jego powrotu, nie jego powtórzenia. Mówię innemu (dawnemu czy nowemu): Zacznijmy raz jeszcze.

Roland Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego, s. 65* *

Przytoczone fragmenty pochodzą z:

* Roland Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999,
** Umberto Eco: *Casablanca*, w: *Studia filmoznawcze* nr 26, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2005,
*** Roger Caillois: *Żywioł i ład*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1973,

Dyrektor Naczelny i Artystyczny **Jan Buchwald**

Zastępca Dyrektora **Maria Juszczyk**

Projekt plakatu oraz projekt graficzny programu
Karolina Sulich i Bodek Kruczewski

Redakcja programu
Karolina Kapralska

Druk
www.foldruk.pl

Wydawca
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera
ul. Zamoyskiego 20, 03-801 Warszawa

Biuro Obsługi Widzów
Tel.: [22] 818 48 19
czynne od 9.00 do 16.00
bow@powszechny.art.pl

Kasa biletowa
Tel.: [22] 818 25 16
czynna od 12.00 do rozpoczęcia przedstawienia
(pon. do 18.00, w nd. od 14.00)
kasa@powszechny.art.pl

Internetowa sprzedaż biletów
www.ticketonline.pl
www.eBilet.pl
www.eventim.pl

www.powszechny.art.pl

KANDYDAT 2016
WARSZAWA
EUROPEJSKA STOLICA KULTURY
zakochaj się w Warszawie

Patroni medialni:

TVP WARSZAWA Radio PiN ŻYCIE WARSZAWY

Teatr Powszechny

im. Zygmunta Hubnera